

O SILÊNCIO NA ESTÉTICA AUDIOVISUAL: A VILA E A CHEGADA

Giulia Torres Capato¹

Alexandre Marino Fernandez²

Resumo

Neste artigo, abordamos o silêncio nos filmes *A Vila* de M. Night Shyamalan e *A Chegada* de Dennis Villeneuve. Em primeiro lugar faremos uma revisão bibliográfica sobre o uso do silêncio no audiovisual, apontando, também, caminhos alternativos que possam trazer alguma luz sobre o tema, para depois partir para a análise do silêncio nas obras citadas, estabelecendo relações com a bibliografia apresentada.

Palavras-chave: *Silêncio; Estética audiovisual; Sound design; Trilha sonora; A Vila; A Chegada.*

INTRODUÇÃO

No presente artigo, abordamos o silêncio na estética audiovisual a partir da análise de duas obras audiovisuais. Iniciamos o artigo com uma revisão bibliográfica do assunto, passando por autores como Michel Chion, Ángel Rodríguez, Inês Gil, mas também abordaremos o silêncio no âmbito musical para uma melhor classificação e entendimento deste elemento expressivo. A seguir analisaremos, duas obras audiovisuais com características bastante diferentes: *A Vila* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004) e *A Chegada* (*Arrival*, Dennis Villeneuve, 2016).

¹ Aluna do curso de Rádio, Televisão e Internet da Universidade Anhembi Morumbi, vinculada ao Programa de Iniciação Científica Atividade Complementar / Anhembi Morumbi - PIC-AC/AM. E-mail: gcapato.gtc@gmail.com.

² Mestre em Musicologia pela ECA/USP, Bacharel em Rádio e Televisão, Docente da Universidade Anhembi Morumbi e Orientador do Programa de Iniciação Científica Atividade Complementar / Anhembi Morumbi - PIC-AC/AM. E-mail: amfernandez@anhembi.br.

SILÊNCIO

Michel Chion, talvez o mais importante pesquisador do som no audiovisual, diz que silêncio não quer dizer ausência absoluta de sons. Em suas palavras: “o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste” (CHION, 2008, p. 50).

Chion começa sua análise do silêncio citando um aforismo de Robert Bresson: “o cinema sonoro trouxe o silêncio”. Desta forma o autor afirma a necessidade de haver “ruídos e vozes para que as suas paragens e interrupções moldassem aquilo a que chamamos silêncio, ao passo que, no cinema mudo, tudo sugeria, *ao contrário*, ruídos” (CHION, 2008, p. 50).

Além desse uso mais evidente do silêncio, quando há uma sequência ruidosa interrompida bruscamente, fazendo notar sua ausência imediatamente, Chion aponta também o efeito de silêncio que ocorre quando, ao reduzir gradualmente sons mais fortes que preenchiam a cena anteriormente, aparecem sons sutis. São “ruídos tênues naturalmente associados à ideia de calma, pois não chamam nossa atenção e só são audíveis a partir do momento em que os outros [...] se calam” (CHION, 2008, p. 50).

Há ainda, segundo Chion, ruídos que são tipicamente associados ao efeito de silêncio: “os apelos longínquos dos animais, os pêndulos do relógio num quarto ao lado, os roçares e todos os ruídos de vizinhança mais íntimos” (CHION, 2008, p. 50).

Chion finaliza sua análise abordando o uso de reverberação. Segundo o autor o uso desse efeito sonoro de forma discreta em sons isolados (ele cita como exemplo passos numa rua), pode atuar de forma a trazer a sensação de vazio e, conseqüentemente, de silêncio.

A análise de Chion, entretanto, não nos pareceu aprofundada o bastante. O autor dedica apenas uma página de seu livro *A Audiovisão* para analisar esse elemento tão importante. Desta forma, em busca de maior aprofundamento do tema, partimos para o livro *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*, de Ángel Rodríguez. O autor rejeita a definição “automática de silêncio”, que em geral é formulada como “ausência total de som” por ser muito simplista e lembra o fato de não existir, mesmo em situações controladas (como a câmara anecóica), o silêncio absoluto, há sempre alguma frequência, alguma vibração audível, por mais sutil que seja.

Após fazer uma breve reflexão sobre a impossibilidade do silêncio absoluto, Rodríguez propõe sua definição de silêncio:

Silêncio não é ausência de som, uma vez que a ausência absoluta de som não é possível; silêncio, na realidade, é o efeito perceptivo produzido por determinados tipos de forma sonora (RODRÍGUEZ, 2006, p. 182).

O silêncio é visto como efeito perceptivo, produzido pela “sensação de ausência de som”, sendo assim, podemos encontrar e categorizar “os tipos de forma sonora que produzem a sensação de silêncio” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 183).

Tal forma sonora, para o autor, “parece estar sistematicamente associada a uma queda brusca da intensidade até um nível próximo ao do limiar da audibilidade” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 183). Definição que, segundo Rodríguez, é inspirada na dicotomia conceitual grega *tésis-ársis* (soar-silenciar), cuja essência reside no princípio que a ausência de som é um efeito produzido dependentemente de um impulso sonoro inicial.

O repouso só tem sentido, só existe, junto com o impulso. O silêncio não é a ausência de som, e sim a sensação que surge justamente no momento em que algo que está soando deixa de soar (RODRÍGUEZ, 2006, p. 185).

Até o momento a análise de Rodríguez é bastante semelhante a de Chion. O autor espanhol, entretanto, aprofunda tal análise apontando que para gerar o efeito de silêncio, é necessário que o trecho de pouca intensidade dure no mínimo três segundos, pois se durarem menos que esse tempo mínimo “o efeito de silêncio não será desencadeado, isto é, o silêncio não será perceptível” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 185).

Outro ponto importante é a intensidade mínima de queda, que deve possuir por volta de 30 decibéis para que produza o efeito desejado. Se a redução não for brusca o suficiente, “o receptor escutará as formas sonoras do fundo, e esses sons passarão a ser importantes. Consequentemente, o produtor não terá conseguido desencadear o efeito de silêncio” (RODRÍGUEZ, 2006, 186).

A seguir, Rodríguez passa para o que talvez seja o ponto mais interessante de seu trabalho, a caracterização do “uso expressivo do efeito silêncio”. São três as categorias estabelecidas: sintático, naturalista e dramático.

O uso sintático é quando o silêncio é utilizado para estabelecer uma estruturação formal, como ferramenta para organização do conteúdo audiovisual. Nesse uso, o silêncio atua como elemento de separação entre partes do filme. Naturalista é o silêncio que atua com valor descritivo, mimético, evidenciando aspectos e qualidades de um determinado

ambiente. É um silêncio referencial. Por fim, o uso dramático, que descreve usos de silêncio que expressam “algum tipo de informação simbólica específica.” É um uso que independe da realidade, ou seja, pode ocorrer um silêncio dramático em um ambiente ruidoso, bem como tal uso pode ser feito em um ambiente silencioso, neste caso pode ser classificado como naturalista e dramático.

Rodríguez finaliza sua análise da seguinte forma:

É importante observar que o uso narrativo dos efeitos-silêncio é o que admite durações mais longas. A duração de um efeito silêncio utilizado narrativamente pode se estender até 9 segundos ou 10 segundos antes que o ouvinte comece a pensar na existência de algum problema técnico na emissão (RODRÍGUEZ, 2006, p. 189).

Apesar de mais aprofundada do que a análise de Chion, a leitura de Rodríguez nos parece problemática para situações em que o efeito de silêncio ocorre mesmo sem a queda brusca ou o tempo mínimo de três segundos, como no filme *A Chegada*, que será analisado mais adiante. Sendo assim, consultamos a dissertação de Célia Regina Cavalheiro, que discorre sobre o silêncio nos filmes de Valerio Zurlini. Segundo a autora “há diferentes modos de silêncio, aquele que suprime, oculta, esconde, engana; e aquele que revela, clareia, exemplifica, sendo que este se constitui quase como uma fala” (CAVALHEIRO, 2008, p. 49).

Destarte, Cavalheiro faz uma classificação dos usos possíveis do silêncio em três diferentes possibilidades: substancial, existencial e circunstancial.

O último é utilizado em circunstâncias específicas, como por exemplo para mascarar situações, excluir concepções que não são necessárias ou importantes em determinado momento da trama, criando uma elipse narrativa, para apenas mais tarde trazer a tona o conteúdo ocultado pelo silêncio. É um tipo de silêncio que atua como elemento de revelação, contribuindo com a “lógica do encadeamento dos fatos” (CAVALHEIRO, 2008, p. 50).

A autora começa por esse tipo mais “simples” de silêncio para depois abordar aqueles mais complexos que, para ela, são mais interessantes:

O silêncio que nos interessa no cinema de Valerio Zurlini não é o que serve ao enredo, mas um silêncio externo à narrativa, que **acontece** como opção de não contar aquela história plenamente, porque o que interessa está **entre** os acontecimentos, o que realmente interessa está na disposição da busca desses acontecimentos, mesmo que necessariamente intermediados por outras histórias no meio do caminho; caracterizando, portanto, a reação das personagens,

independente do destino que tenham que cumprir e também no modo como o cumprem. (CAVALHEIRO, 2008, p. 50, grifos da autora).

Ela destaca o silêncio existencial, mais contemplativo, que permite compreender a singularidade humana pela sua expressividade, é o silêncio que “pré-anuncia talvez a única condição que diferencia um ser humano do outro, que é a consciência do mal (mal como o irremediável, não necessariamente a maldade)”. Por fim é destacado o silêncio substancial, aquele que tem como efeito uma certa materialidade, que “vai descortinando diferentes traços em closes dos mesmos rostos, [...] se constitui como matéria do que virá” (CVALHEIRO, 2008, p. 50).

A pesquisadora portuguesa Inês Gil, no artigo *O som do Silêncio no Cinema e na Fotografia*, faz interessantes considerações sobre nosso objeto de estudo, que valem a pena ser citadas aqui. Ela começa o artigo com a seguinte afirmação:

O cinema contemporâneo tem alguma dificuldade em “representar” silêncio. Quando aparece, é breve porque a narrativa tem que se desenvolver rapidamente, sob o olhar de uma audiência pouco habituada a se deixar levar pelo tempo da imagem... e pelo tempo do silêncio. O espectador deixa-se seduzir pela artificialidade da imagem (o efeito visual) ou pelo dinamismo da montagem. Há pouco espaço para o silêncio; é a ovelha negra do cinema de hoje. Sinónimo de tempo morto, de espaço em que nada acontece, de momento particularmente entediante, o silêncio é evitado. E quando é utilizado, tem que ser curto para não aborrecer o espectador (GIL, 2011, p.177-178).³

Após uma análise histórica dos primórdios do cinema, onde, apesar de não haver possibilidade técnica para o som sincronizado às imagens, havia sempre preenchimentos sonoros para as películas projetadas, que visavam evitar o “silêncio” da sala de cinema, a autora apresenta a principal diferença entre o silêncio nos meios cinematográfico e fotográfico: o segundo é silencioso por natureza, já o primeiro, ao representar o movimento da vida, tem no silêncio um aspecto negativo e intencional, “sendo o silêncio filmico um silêncio escolhido, voluntário, que permite dar um novo sentido à narrativa ou criar um efeito de suspensão de tempo no espectador” (GIL, 2011, p. 178).

É então que Gil apresenta o conceito mais interessante de seu artigo para nossa pesquisa, o silêncio como criador de atmosfera. “É um elemento muito importante que ajuda à compreensão da história ou que acrescenta nuances e subtilezas à estética do filme”

³ O texto é escrito em português de Portugal prévio à revisão ortográfica, sendo assim, algumas palavras não seguem o novo acordo ortográfico. Optamos por manter o texto original, sem corrigi-lo e sem utilizar a expressão [sic], para não poluir o texto com a expressão.

(GIL, 2011, p. 178).

A autora define o conceito de atmosfera, segundo Ludwig Biswagner, em *Le Problème de l'espace en psychopathologie*, como sendo um espaço. Para Gil, no cinema há duas possibilidades de atmosfera: espectral e fílmica. Atmosfera fílmica é definida como um espaço que é parte integrante do filme, um aspecto de sua representação, tal tipo de atmosfera “pertence à imagem, e tem pouco a ver com o espectador (apesar de existir unicamente quando percebida pelos espectadores). A ‘atmosfera espectral’ diz respeito ao espaço físico, mental e afetivo do espectador” (GIL, 2011, p. 178).

O conceito de atmosfera fílmica nos interessa pois, diferentemente do efeito de silêncio produzido pelas quedas bruscas de intensidade, seguidas por alguns segundos de sons mais fracos, precisa de um certo tempo para ocorrer e se manifestar, tampouco deve ser confundida com o ambiente, por ser mais profunda e expressiva em termos de sensação. Segundo Gil, “mesmo quando [a atmosfera fílmica] é invisível, está de tal forma presente que muitas vezes, é dela que o espectador se lembra, e não da ação que nela decorria” (GIL, 2011, p. 178).

A autora aprofunda o conceito de atmosfera fílmica, trazendo uma subdivisão entre atmosfera material e imaterial. A primeira diz respeito a situações de preenchimento do espaço físico da diegese, como nevoeiros, chuva, ventos, etc., situações onde algum fenômeno ambiental preenche o espaço e o torna mais denso. Já a segunda, a imaterial, é mais abstrata e complexa, oferecendo uma grande diversidade de possibilidades de sentidos. Ela pode ser interior ou exterior:

Quando a atmosfera é interior, ela manifesta-se por uma sensação que “invade” o espaço interior da pessoa. A plenitude ou o mal-estar são dois exemplos de atmosferas interiores. Quando ela é exterior, a atmosfera pode ser latente ou manifesta. Quando latente, a atmosfera cria uma iminência, isto é o espectador está à espera que ela se revele. Quando ela é manifesta, é a sua presença que é imediatamente percebida. A atmosfera imaterial é muitas vezes criada a partir dos elementos plásticos da imagem: a escolha de um determinado enquadramento, ângulo de vista, as luminosidades, contrastes cromáticos, etc., vão ser determinantes para o tipo de atmosfera que se vai exprimir de um plano fílmico ou de uma sequência (GIL, 2011, p. 179).

Para Gil, o silêncio pode atuar na criação de uma atmosfera interior profunda, que permite uma grande revelação na representação de movimentos, uma espécie de “matéria do pensamento visual”. Sendo assim, tal efeito expressa o que é indizível e “profundamente imanente à imagem”. O silêncio, desta forma, pode expressar falta de comunicação, de pensamento ou algum outro tipo de falta “mas nunca é o vazio. Se, ao

contrário do som, o silêncio não tem fonte direta (que pode ser diegética ou não), a sua extensão e a sua densidade são variáveis” (GIL, 2011, p. 180).

Uma importante característica do silêncio no audiovisual, para Inês Gil, é o fato de ele não ser estático. Na verdade, segundo a autora, o silêncio “desloca-se de uma imagem para outra, atravessando seus intervalos, e dessa forma, aparece ‘entre as coisas’” (Gil, 2011, p. 181). Tal proposição faz a autora trazer para a discussão o ensaio *A imagem-tempo* de Gilles Deleuze, onde o autor fala sobre os *espaços óticos puros*:

São apresentações diretas do tempo. Já não temos um tempo cronológico que decorre do movimento, mas uma imagem-tempo direta de que o movimento decorre. Já não temos um tempo cronológico que pode ser transformado por movimentos eventuais anormais, temos um tempo crônico, não cronológico (DELEUZE apud Gil, 2011, p. 181).

Para a autora, o silêncio no âmbito audiovisual pode produzir o efeito de espaço ótico puro, definido pelo filósofo francês.

Saindo das análises do silêncio do âmbito audiovisual, vale a pena apontar algumas reflexões trazidas por Heloísa de Araújo Duarte Valente, no livro *Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio* (1999). Segundo a autora, apoiada em Murray Schafer, a cultura ocidental “parece rejeitar o silêncio, atribuindo-lhe um caráter negativo”. Para esta concepção, o silêncio essencial seria a morte. Desta forma, “para superar a morte, o homem constrói sua própria paisagem sonora circundante.” (VALENTE, 1999, p. 77)

A autora aponta que o silêncio, bem como os outros parâmetros musicais (altura, timbre, duração, andamento, etc), é matéria-prima da música. Ela aponta que no séc. XX diversos compositores consideram este elemento constitutivo da linguagem musical como centro de suas preocupações.

Importante salientar que o termo silêncio é um conceito complexo que pode ter diversas significações, dependendo do contexto em que está inserido. Segundo Valente, no âmbito musical, “o conceito de silêncio é um valor que obedece à função de *recurso expressivo* até o início do séc. XX. A partir dessa data e, sobretudo, após a Segunda Guerra, o silêncio assume o papel de *construto*” (VALENTE, 1999, p. 77, grifos da autora).

Em seguida, a autora aborda o silêncio sob o ponto de vista de H. J. Koellreuter, que classifica o silêncio seguindo dois enfoques: o enfoque da linguagem musical e o da teoria da comunicação. No primeiro enfoque, o compositor aponta o silêncio como meio de

expressão:

Recurso que tende a causar tensão, em consequência de expectativa. Não se restringe exclusivamente à ausência de som. A Estética moderna abandona a distinção tradicional entre som e silêncio, sendo que o som não pode ser separado do espaço “vazio” do som em que ocorre (VALENTE, 1999, p. 7).

Neste enfoque, o silêncio pode adotar diversas formas. Pode ser separação (cesura) ou espaço de respiração antecedendo a estrofe – no caso da canção *pop* –, pode ser uma suspensão, resultado de uma resolução de cadência – no caso da música tonal. Ele pode ainda servir como moldura, como proteção ao ruído, caso da sala de concerto surgida no mundo burguês para separar o âmbito do concerto da paisagem sonora ruidosa das cidades em processo de industrialização. Pode ainda atuar como ruído, como no caso da célebre peça de John Cage 4’33”, em que a falta de sons do pianista atua como “ruído de código” (VALENTE, 1999, p. 87).

O outro enfoque trazido por Koellreuter é o silêncio como sensação, causada por monotonia, “índice alto de reverberação, simplicidade, austeridade, delineamento, etc.” (VALENTE, 1999, p. 87). Nesse enfoque, o silêncio é fruto da redundância, do aumento da previsibilidade da linguagem. É um silêncio que pode, dependendo de seu uso, levar o receptor a estados de transe, como o caso das músicas ritualísticas de lugares diversos, como os mantras dos monges tibetanos, dos *yogis* hindus ou os toques de atabaque e macumba das religiões de origem africana.

Dada a complexidade do conceito de silêncio, Valente afirma que “não podemos falar de *um* silêncio, mas de silêncios” (VALENTE, 1999, p. 89, grifo da autora). Em seguida, a autora aponta dois usos que vão nos interessar muito em nossas análises, o silêncio como recurso expressivo e o silêncio como construto.

O primeiro caso é o mais conhecido no senso comum. O silêncio que atua como pontuação no fraseado musical. Ou ainda o silêncio como “elemento arquitetural: a introdução ou interrupção do silêncio serviria tanto para permitir a clareza numa estrutura pré-determinada quanto para o desenvolvimento orgânico de sua estrutura” (VALENTE, 1999, p. 90). O silêncio como recurso expressivo, segundo a autora, é presente na música desde o canto gregoriano até a música dodecafônica.

Já o segundo caso, o silêncio como construto, segundo a autora, aparentemente surgiu com Debussy. “[N]esse contexto, passa a ser encarado como recurso que favorece a clareza no colorido timbrístico e transparência na compreensibilidade, tanto no texto

poético quanto do fraseado musical” (VALENTE, 1999, p. 91).

Apesar da importância atribuída à Debussy, Valente aponta que a instituição deste uso normalmente está atribuída à Webern:

Em Webern, o silêncio se impõe como um elemento primordial, indispensável para uma elaboração de uma sonoridade renovada que tinha, dentre outros objetivos, libertar a escuta dos excessos herdados do Romantismo em favor da nova estética serial (VALENTE, 1999, p. 92).

Outros compositores, como Ligeti, Nono, Sciarrino entre outros, seguirão tal ideia, trabalhando com procedimentos diversos, que têm por objetivo “a procura da expressividade do som que beira o inaudível: o inaudível que reverbera discretamente no silêncio, incitando a escuta focalizada sobre um mínimo de informação” (VALENTE, 1999, p. 94) Neste uso, o receptor se depara com uma espécie de “micropolifonia”, com uma densa textura sonora em pianíssimo. Segundo Valente, tal mudança de paradigma sonoro se dá como uma reação ao excesso de sons da paisagem sonora contemporânea. Para esses compositores, “era preciso, portanto, recuperar o silêncio, antes que ele se perdesse definitivamente” (VALENTE, 1999, p. 95)

Há ainda os silêncios propostos pelos compositores de música aleatória e dos minimalistas, que são resumidos no seguinte comentário:

A música de Webern, como vimos, pede o silêncio para que as variações sutis e brevíssimas possam ser expressas (e percebidas) como “um romance, num simples gesto; uma alegria, num suspiro”. (...) Por sua vez, o silêncio que a música aleatória visa, antes de mais nada, situar o ouvinte no mar de virtualidades do acaso. Já a música repetitiva necessita do silêncio de um tempo prolixamente longo para expor o ouvido à percepção das variações, diluídas em formas infinitesimais (VALENTE, 1999, p. 98).

No caso da música minimalista, a autora aponta que “a música repetitiva pede silêncio; silêncio que permita perceber as sutis transformações pelas quais a forma primeira passa” (VALENTE, 1999, p. 98). Com essas palavras terminamos nossa revisão bibliográfica e passamos para as análises do silêncio nos filmes *A Vila* e *A Chegada*.

O SILÊNCIO NOS FILMES *A VILA* E *A CHEGADA*

O primeiro filme selecionado para a análise é *thriller* dramático *A Vila* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004). O filme aborda o cotidiano dos habitantes de uma

vila isolada, que imita os costumes do século XIX (vivem da terra, não possuem eletricidade, vivem uma vida austera, sem acesso à internet ou *gadgets* e materiais de consumo contemporâneos), cercada por uma floresta que abriga criaturas terríveis, o que dificulta qualquer intenção de deixar o local. Mas quando um morador é gravemente ferido, Ivy Walker, a filha de um dos anciãos da vila, decide se arriscar atravessando a floresta para salvar o rapaz que ama e acaba descobrindo os segredos que rondam o lugar onde sempre morou.

Além dos mistérios e suspenses que rondam o filme, achamos interessante a abordagem que o diretor utiliza para incluir o espectador na atmosfera em que se passam as cenas, principalmente as de maior tensão dramática, onde há usos bem interessantes do silêncio.

Para exemplificar nossas ideias, seguimos para a análise de uma cena, que ocorre logo no início do filme, quando a personagem Noah Percy, que apresenta algum distúrbio psicológico, se envolve em uma pequena briga com um colega que logo é apartada pela personagem Ivy Walker, fazendo apenas uma advertência incisiva para que Noah pare com a briga. Na cena seguinte os dois personagens estão parados na soleira da porta de um quarto, intitulado por Ivy como o quarto do silêncio. Já de primeira, o espectador percebe a diferença da ambiência sonora, pois os gritos de crianças e barulhos do campo que antes ouvíamos são cortados bruscamente assim que vemos os dois parados em frente a porta. Em primeiro plano há uma cadeira, e em segundo os dois personagens. Seguindo a classificação de Ángel Rodríguez, o silêncio nesta cena é naturalista, pois o ambiente do quarto em questão é silencioso por natureza, entretanto, é também um silêncio dramático, já que acentua os elementos da cena, deixa claro que o castigo em questão é o isolamento não apenas do mundo exterior, mas também dos sons que o compõe. Percebendo atentamente este silêncio, é possível notar uma atmosfera silenciosa que ronda o quarto, quase fantasmagórica, causada pelo vento que entra pela porta aberta e torna o ambiente interno sufocante, ampliando o nível de expressividade da cena de forma bastante severa e angustiante.

Passando para a utilização do silêncio de forma mais concisa, é importante também abordar momentos em que o silêncio atua de maneira sintática, como podemos notar no momento em que é feita a primeira introdução aos “seres que não devem ser nomeados”, seres que rodeiam os limites da vila impedindo os moradores de o atravessarem. Na cena vemos crianças circundando algo que em primeira instância não nos é apresentado,

ouvimos sons ambientes, como animais silvestres, vento, pássaros a cantar e um sutil burburinho de moscas; um homem que, mais a seguir, percebemos ser professor, segue em direção às crianças procurando entender o que as chama sua atenção, há um constante barulho de moscas elevando-se a cada segundo da cena, e quando nos é mostrado um animal esfolado o som emanado pelas moscas é o único a ser ouvido com grande intensidade, a cena termina e com ela os sons, o que vemos a seguir são todas as crianças sentadas na cadeira em uma sala de aula, olhos atentos a uma aluna que supõe quem poderia ter feito tal atrocidade com o animal, a imagem é um *over the shoulder* do professor e o único som que ambienta a sala de aula é a voz da aluna. Este é um silêncio sintático pois separa dois momentos importantes do filme: antes e depois da apresentação da atuação dos “seres que não devem ser nomeados”. Também é um silêncio dramático, por reforçar a tensão dramática associada às criaturas.

Com o filme já se encaminhando para a metade, o diretor M. Night Shyamalan se apropria muito bem do silêncio em sua forma dramática, em uma cena que diríamos ser uma das mais potentes (se não a mais) em termos de carga emocional. O personagem Noah Percy feriu alguém da aldeia, mas se recusa a dizer quem, quando a notícia chega até Ivy Walker ela não hesita um segundo e parte em direção a casa de seu amado Lucius Hunt (o qual os espectadores já sabem ser a vítima), a partir disto dá-se início a uma sequência sonora muito bem preparada, carregada de uma tensão emocional, particularmente sufocante.

Ivy Walker caminha rapidamente, ao fundo pessoas correm e gritam à procura de alguém ferido, após alguns metros de onde recebeu a notícia, o xale de Ivy cai enquanto ela caminha em alta velocidade, e este é o ponto que Shyamalan utiliza para criar uma nova atmosfera, os sons que antes ouvíamos parecem impedidos de penetrar em nosso campo sonoro por uma espécie de bolha, estão completamente abafados pela respiração desesperada de Ivy, por seus passos e pelo som que sua bengala faz ao encostar no chão, há um ruído agudo, quase um reverberar infinito de um sino envolvendo a cena, o que causa um incômodo angustiante. Ao encostar a bengala na soleira da porta de Lucius o som emanado pela batida é descomunalmente desigual a realidade, muito mais alto e perceptível, pontuando também como os sons são absorvidos pela personagem que é cega e teme encontrar seu amor ferido.

Ivy cambaleia para dentro do quarto, com passos reverberantes, chama por Lucius e quando encosta com seus pés em um corpo desfalecido, a reverberação e o som agudo que

ouvíamos de antemão cessa imediatamente, apenas o vento ronda a sala e só então percebemos que quase prendíamos a respiração, torcendo, mesmo cientes do que seria encontrado, por uma resolução diferente. Ivy se abaixa e toma Lucius nos braços e só então uma trilha musical se inicia.

Pensando as categorizações propostas pelos autores apontados acima, podemos dizer que em *A Vila* temos bons exemplos de usos de silêncios circunstanciais, já que são utilizados em circunstâncias específicas. Podemos ainda afirmar que são silêncios utilizados como recurso expressivos, que intensificam a dramaticidade da narrativa em momentos pontuais, atuando como importante recurso para a amplificação da tensão narrativa e para expressar angústia, incômodo e tensão.

Nosso segundo objeto de análise é o filme *A Chegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016), que conta a história de uma invasão alienígena na Terra, tendo como protagonista a Dra. Louise Banks, renomada linguista que é convocada pelo governo estadunidense para tentar se comunicar com os extraterrestres e entender o porquê de sua vinda à Terra.

Apesar de o filme classificado como pertencente ao gênero ficção científica, ele foge muito dos clichês do gênero, possuindo uma atmosfera bastante singular. O uso do silêncio nessa obra difere daquele presente em *A Vila*, pois está longe de ser algo pontual, esporádico ou circunstancial. Tampouco é um silêncio que respeita a sugestão formal de Ángel Rodríguez (queda de por volta de 30dB na intensidade e duração entre 3' e 10'). O filme trabalha, em diversos momentos, com uma atmosfera silenciosa, redundante, que dá margem para a percepção de pequenas nuances de forma sonora, pequenas e sutis variações que produzem esse profundo efeito atmosférico de silêncio.

Tal efeito está presente desde os primeiros minutos do filme, é um efeito contemplativo, que dá margem a reflexões e questionamentos por parte do espectador, portanto é um silêncio existencial, porém também tem um caráter material, uma espécie de “névoa sonora” que nos permite chamá-lo de substancial, para utilizar a classificação de Célia Regina, mas também chamá-lo de atmosfera silenciosa, para utilizar a classificação de Inês Gil.

O filme aborda a dificuldade de comunicação, tanto em relação aos seres alienígenas (chamados *heptapods*), quanto a relações interpessoais e intrapessoais. A questão central do filme é a dificuldade de comunicação, sendo assim, a atmosfera silenciosa criada pela música de Johann Johansson e pela direção de som de Sylvain Bellemara atua quase como um personagem.

Como exemplo, podemos citar a primeira cena do filme que conta brevemente a trajetória da filha da protagonista Dr. Louise Banks, o que parece ser um *flashback*, e logo em seguida vemos Dr. Banks em sua sala de aula, em um silêncio que ecoa o vazio, que entendemos ser o vazio deixado pela perda da filha e que só mais para o final podemos entender que se tratava da caracterização da falta de significação que a vida da protagonista tinha até aquele momento. A utilização é sutil e misteriosa o que demanda esforço do espectador para compreender as mensagens que a atmosfera silenciosa esconde.

Outro interessante uso do silêncio na obra ocorre quando, pela primeira vez, a personagem Dra. Banks avista a concha (nave alienígena). De dentro de um helicóptero militar e a uma grande distância da nave, há uma grande névoa no ambiente, ao aproximar-se da névoa, os sons do helicóptero vão diminuindo gradualmente, dando margem a uma construção musical bem sutil que produz um efeito de atmosfera fílmica visual muito densa e uma atmosfera silenciosa bastante profunda, revelando, talvez em um primeiro nível, o deslumbramento da personagem com a nave, mas há muitas outras camadas de sensações e simbologias vinculadas a essa atmosfera, já que, a seguir, acompanharemos toda a dificuldade de comunicação entre os militares e os pesquisadores, entre os pesquisadores de todo o mundo, entre os pesquisadores e os seres visitantes.

Os contatos entre os personagens e os seres alienígenas ocorrem em um espaço interno à nave, onde há uma espécie de nova atmosfera (literalmente falando, há uma mudança gravitacional para adentrar este espaço), dentro desse espaço ocorrem, também, diversos usos de silêncio. São silêncios naturalistas, já que o espaço é totalmente isolado dos fenômenos atmosféricos externos à nave. Mas também são silêncios existenciais, pois sem muitas explicações, sem recursos de voz *over*, o filme dá margem para questionamentos e reflexões, permite diversos momentos contemplativos ao espectador.

Por fim há uma cena muito bem construída no momento em que a Dra. Banks adentra o espaço dos próprios alienígenas. A personagem é envolta em uma névoa que cria uma atmosfera fílmica extremamente densa, acompanhada de uma atmosfera silenciosa igualmente densa e profunda. É o ápice da comunicação entre a Dra. e o heptapod apelidado Abbot. É mais um exemplo de efeito de silêncio que não respeita a fórmula apresentada por Rodríguez e que permite ao espectador perceber nuances sonoras, pequenas variações, levando o espectador a um estado profundo de concentração.

Desta forma, podemos argumentar que o silêncio em *A chegada* é construído, um elemento primordial, indispensável à narrativa, elemento central e conceitual, um silêncio

que procura a “expressividade do som que beira o inaudível; o inaudível que reverbera discretamente o silêncio, incitando a escuta focalizada sobre um mínimo de informação”, como diz Heloísa Valente sobre a obra de compositores do século XX, já citada acima.

Contudo, não deixaremos de abordar a possível percepção de classificações mais específicas como a de Ángel Rodríguez, dentro do filme, o que nos leva a perceber a construção do silêncio feita em camadas. Cada camada possui sua expressividade e, mesmo mediante sua coexistência, uma não altera a expressividade e significação da outra.

Concluimos nosso artigo citando o diretor Dennis Villeneuve, em relação a sua ideia de sonorização para o filme *A Chegada*: “a abordagem é minimalista, o som mais poderoso é o silêncio”⁴.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALHEIRO, Celia Regina. **A dimensão do Silêncio no Cinema de Valerio Zurlini**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2008.

GIL, Inês. “O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia.” **Babilónia** - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, Lisboa, n. 10-11, 2011, pp. 177-185.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

Filmes

ACOUSTIC Signatures: The sound design of Arrival. Extras do DVD do filme *Arrival*.

⁴ Entrevista disponível nos extras do filme, no documentário *Acoustic Signatures: The sound design*. Tradução livre do trecho: “The approach is minimalistic, the most powerful sound is silence”

Estados Unidos, Paramount Pictures, 2016. (13 min.).

ARRIVAL. Denis Villeneuve. Estados Unidos, Paramount Pictures, 2016. (116 min.).

THE VILLAGE. M. Night Shyamalan. Estados Unidos, Touchstone Pictures, 2004. (120 min.).